



A Man **CALLED Ray** **hommage par maurizio di puolo/metaimago**



«Qual'è il mio interesse per i film?
«La curiosità. Non sono un uomo serio, sa-
pete? In realtà l'idea principale era di diver-
tirmi e soprattutto la totale libertà di fare
cose proibite, cose che non si dovevano
fare».
«Quasi tutti noi siamo fatti così, solo che
non vogliamo ammetterlo».
«...si insiste ancora a rifare sullo schermo
tutto quello che si vede nella vita: omicidi,
divorzi, cose tremende... delle guerre, dei
massacri, ricostruiti sullo schermo. Ma tutto
questo lo vediamo nella vita, non c'è biso-
gno di andare a vedere un film per questo».

«Non si deve far del male agli altri. La peg-
giore cosa che ho fatto non ha mai nociuto
ad alcuno.»
«Una volta una signora mi ha detto: "ma
questo dadaismo, questo surrealismo non
avrà un cattivo effetto sui giovani?". Le ho
risposto: "signora, ho fatto molti quadri in
vita mia e sto ancora cercando di fare un
quadro alla cui vista certe persone cadano
morte. Non ci sono ancora riuscito".»

«Non credo che un mezzo di espressione sia
migliore di un altro e non credo negli 'spe-
cialisti' che fanno una cosa sola nella vita.
Bisogna fare mille cose nella vita, non una
sola».
«Scelgo sempre il mezzo più conveniente
per esprimere quello che voglio dire. Ho fat-
to fotografie a cose che non voglio dipinge-
re perchè non le posso dipingere».





«... sono come un martire del medioevo che, per avere avuto fede in alcune cose, viene bruciato».

«Meno male che non mi hanno ancora messo sul rogo».

«Non giudico mai la gente: basta che mi si lasci fare quello che voglio ed io lascio agli altri intera libertà di fare tutto quello che vogliono.»

«Come volete che io mi senta vecchio se nessuno mi ha mai detto che sono vecchio?».

«Non mi sento vecchio e sono anche molto sorpreso quando la gente, una o due volte l'anno, mi dice: adesso siete un vecchio!».

«Come volete che io mi senta vecchio? Una volta ho ricevuto una lettera da un gentile studente che mi insultava perchè era vecchio e questo tizio si firmava Rapin ed era il suo vero nome; e sapete che significa questo nome? In gergo vuol dire 'cattivo pittore'. Allora gli ho risposto: "non si è responsabili della propria età come non lo si è del proprio nome".»

«... sono del mio tempo, quello che faccio è di attualità. Anche se a volte faccio delle cose accademiche. Mi è capitato di fare delle cose molto accademiche e tutti quanti le accettavano senza indugio».

«Faccio questo perchè ho degli amici dell'avanguardia che mi sconsigliano di farlo dicendo che non sono per me.»

«Ho sempre fatto quello che di solito non si fa ed è proprio questo che mi eccita, che mi dà fiducia in me stesso.»

«...non mi sono mai preoccupato di dover collocare una mia opera o nell'avanguardia o nel moderno o nel passato.»

«Mi dicono: ma avete preso dai classici! Rispondo: "Chiedete piuttosto ai classici quello che pensano di me; sarà senz'altro più interessante".»



Torino 1971. La casa di un collezionista suo amico. Noi, Man Ray, la moglie. Porta un nastrino rosso come cravatta, non è alto, non è vecchio, non fa tenerezza.

E' in ansia per le scarpe: deve scegliersene un paio nuove.

Si parla di scarpe.

Non degna di un'occhiata le mie nikon ma drizza le orecchie ad ogni scatto; la moglie si tiene in disparte e non comunica.

Arrivano le scarpe: comincia lo show.

Decisione laboriosa complicata da nostre falsissime lodi; piccole promenades, piroette, questa mi piace ma quella è più comoda.

Sceglie finalmente degli stivaletti da 'country-singer' mentre noi ci litighiamo le scarpe usate per farcele firmare. Non attacca.

Evidentemente la calzatura doveva essere una sua angoscia latente perchè subito si trasforma, gli occhietti che la sanno lunga, le mani ben gestite, lo spirito del 'ce qui manque à nous tous'.

Critica le attuali macchine fotografiche: troppo piccole.

Racconta storie di vecchie fotografie e di tentativi d'imitazione: «la Kodak dovrebbe darmi un premio per tutta la pellicola che ho fatto consumare agli altri» dice e soprattutto «il faut faire toujours le contraire».

Si è riscaldato.

Racconta di quando girava *Etoile de mer* ed *Emak Bakia*: scene incredibili, happening, sequenze che hanno fatto la storia del cinema ma però improvvisate e girate a ruota libera. Salta fuori il suo ultimo *metronome*-nero, tragico, con l'occhio che ad ogni battuta fa l'occhietto - ogni tik un 'clin d'oeil' ed un pezzetto di vita che se ne va. Fa venire i brividi: l'occhio di donna (comprato in Usa) si chiude sexi ad ogni oscillazione in sincronia con il tempo di battuta; non tiene più compagnia o la tiene quanto la può tenere un boia.

*Chez Monsieur Di Paolo
merci pour les jolies
photographies, surtout
avec le soulier à la
Ingres.
Man Ray
Paris 1971*

Lo riprendiamo mentre gioca con il suo objet e Man Ray, inconsciamente lo impugna come una macchina fotografica: l'occhio di carta è diventato l'obbiettivo, il clicchetto automatico, continuo, è lo scatto; la 'camera' è nera.

Varie foto, scattate girando intorno, e lui sempre più divertito, senza pudori, senza scetticismo.

Alla fine ne nasce un intervento dei più spontanei: vuol firmare la mia nikon; ma non si trova una cosa per scrivere sul metallo nero della macchina fotografica, allora graffia la sua firma con la rotellina zigrinata di un briquet, di quelli che si buttano.

La cosa gli è piaciuta assai, ripete: «alors, c'est à moi», vuole tenersi la nikon. La tengo tuttora io e ben stretta.

La sera rivediamo i suoi film. Pubblico impegnato, fondosala contestatario.

Riesce a far nascere una 'bagarre'.

Questo giovane Man Ray nato a Philadelphia il ventisette agosto milleottocentonovanta.



L'OCCHIO OBBIETTIVO

MAURIZIO FAGIOLO/METAIMAGO

New York, 1917-20. Come tutti gli americani, Man Ray fa un po' tutti i mestieri (studente, giornalista, pubblicitario): la rivelazione è la galleria 291 di Stieglitz: non le opere esposte (Cézanne, Brancusi, Rodin, Picaso) ma il mestiere dell'occhio fotografico. Presto si accorge che può andare oltre la visione naturalistica del maestro: l'anno dell'Armory Show (1914) lo trova pittore di impronta cubista, ma a colori accesi e con forme presurreali (inizia ora il lavoro fotografico, per la necessità di riprodurre i suoi quadri). Ecco poi l'amicizia con Duchamp, con il padre-pellegrino che porta in America scandalo e orinatoi, esoterismo e purezza: ecco l'amore per Picabia (vedi opere come *Dancer-Danger* del '20).

Tra i primi gesti, l'*Autoritratto*: fondo nero con due suonerie un interruttore e l'impronta della sua mano (la firma) intrisa di colore: chi premeva il bottone, la suoneria non suonava. Poi c'è un quadro attaccato al muro per un solo angolo: tutti in mostra cercarono senza successo di raddrizzarlo... «Avevo l'impressione d'essere sulla buona strada: ciò che per gli altri era mistificazione, per me era soltanto mistero.» Anche se dichiara «Volevo solo che lo spettatore avesse un ruolo attivo nell'atto creativo», sono queste le prove iniziali di una casistica dell'inganno (ad uso di una società che pretende di essere ingannata). Comincia la pittura con l'areografo, un mezzo meccanico che prevede e quasi invoca l'uso dello strumento fotografico: «Potevo dipingere un quadro senza mai toccarlo: era eccitante. Un atto

*What is insanity?
It is a clock or a
metronome that
forgets to run
down, or to stop.*

Man Ray

Paris, April 1, 1971

puramente cerebrale, in certo senso».

Nel '20 Duchamp trova il mecenate per un museo dell'arte della rivolta e Man Ray trova il nome *Société Anonyme*. Prima di seguire Duchamp in Europa, inventa (per fotografarlo) *L'Enigme d'Isidore Ducasse*: uno straccio legato con corde che nasconde forme indefinibili: è l'idea del vuoto-mistero di Marcel, ma in più c'è la suggestione inquietante e ipnotica della 'camera oscura'.

Parigi, 1921-39. Dada è alla sua estate-di-san marlino. Man Ray accelera il lavoro fotografico, tanto da diventare un professionista, lui che teorizza la posizione dell'amateur (ritratti di gente alla moda, copertine, amici artisti, intellettuali).

Scatta la scoperta del Rayograph: è la luce che impressiona oggettivamente le cose poggiate sulla lastra negativa (Tzara li pubblicherà nel volume *Les Champs Délicieux* con una prefazione onirica). Così più tardi li definirà Man Ray: «Rayograph: fotografia ottenuta con la semplice interposizione dell'oggetto, tra la pellicola sensibile e la fonte luminosa. Prese nel momento di un distacco visuale, durante periodi di contatto emozionale, queste immagini sono l'ossidazione dei residui, fissati da fenomeni luminosi e chimici, degli organismi viventi». Vengono poi i films: *Le retour à la raison* (per la serata del '24), *Emak Bakia* (1927), *L'Etoile de Mer* (eccezionale entr'acte per l'Angelo Azzurro di Marlene), *Le Mystère du Château des dés* (1929): Man Ray è ormai più surrealista dei Surrealisti che a Parigi hanno preso il potere.

Gli oggetti di questi anni sono, all'insegna del controsenso, del mistero, dell'inganno: il bello è che il primo a sorprendersi del gioco delle cose sembra proprio lui, Man Ray: ecco il ferro da stiro con i chiodi (*Cadeau*, 1921), il metronomo con l'occhio (*Objet à détruire*, 1923), le Grazie a confronto con tre solidi euclidei (*Target*, 1935), la Venere di Milo legata con gli spaghetti (*Venus restaurée*, 1936). Ecco, ancora, gli inganni linguistico-oggettuali: *Collage ou l'âge de la colle* (1935), la mano-oggetto-luce (*Main Ray*, 1936).

Dall'America a Parigi, 1940-71. Il ritorno negli Usa è dovuto alla guerra: lo attendono dieci anni di Hollywood: fortuna e miserie del mestiere, vita mondana e conferenze. Ma anche una soluzione:

«Il problema del progresso, di ciò che è buono o non lo è in arte, domina ogni discorso. Nessuno pensa mai che la pittura possa essere un piacere, come bere o mangiare. Certo, ho sentito molte volte una frase come "Non ne so nulla dell'arte, ma so che questo mi piace". Questo in realtà significa "Amo soltanto ciò che conosco". Di qui la conclusione "Ho paura di amare ciò che non conosco".» Dopo dieci anni, il ritorno a Parigi («Mi attirava come il luogo del delitto attira il criminale»), dove Man Ray vive da vent'anni, finalmente come un maestro.

Oggetti d'affezione

Nel frastuono del mondo, Man Ray sceglie e ordina fantasticamente, non per spiegare ma per 'mettere a fuoco' (non a caso tutti gli oggetti sono fotografati dallo stesso autore): «Oggetti d'affezione. Tutto quanto capita sottomano o è trascritto nella profusione dei materiali che ci sono prossimi, viene combi-

nato, con parole per ottenere una semplice immagine poetica. Non bisognerà cercare quelle qualità plastiche, quei virtuosismi, o quei meriti associati di solito all'opera d'arte. Dovrebbero divertire, disturbare, mistificare o far riflettere. Queste immagini dovrebbero soprattutto intrattenere - la sola via sicura per capirle». Mettere a fuoco le cose del mondo è il primo comandamento per questo «*grand scrutateur du décor de la vie quotidienne*» (Breton).

Il gioco è tutto di linguaggio: le cose si associano alle parole e arrivano a cambiare significato: e in questo senso è essenziale la collaborazione con Duchamp, il lavoro fotografico per e con Marcel (cfr., *Autoportrait* pp. 84, 85, 92). È integrale il possibilismo: «Avrei potuto rovesciare l'antico proverbio cinese "Un'immagine vale mille parole" con "Una parola vale mille immagini"». Resta comunque un mistero: partire dal linguaggio per arrivare all'oggetto e non, viceversa (Duchamp). Gli oggetti-Ray mettono in crisi l'oggetto e infine la stessa oggettualità attraverso lo spaesamento del linguaggio, con le armi-bianche della pronuncia e del calembour: gli ultimi esempi sono *Pain Peint* (1960), *Architexture* (1960), *Trompe-l'oeuf* (1963), *Featherweight* (1965).

Rayograph. Ancor oggi si fa confusione tra 'rayogrammes' e 'rayographs': «I miei non sono rayogrammes, e cioè immagini della luce» mi dice Man Ray «ma rayographs e cioè scritte con la luce». Il 'capteur de soleil et exaltation d'ombres', come lo definì Breton, ricerca un prodotto vergine, provocato soltanto dal fenomeno ombra-luce. («È pittura, fotografia, in certo senso anche oggetto, benché tecnicamente non sia nessuna di queste tre cose»: Argan). La fotografia senza macchina fotografica, la scrittura atomica del caso; eliminare i cattivi ricordi figurativi, cercare nelle cose la magia, scoprire che ogni immagine è la migliore delle immagini possibili analizzare la struttura segreta delle cose. Trasformare la fotografia in radiografia.

Dal rayograph il passo è breve al cinema, la tecnica dell'inconscio: anche se nell'ultimo film c'è la sceneggiatura di Desnos. I due film più completi (e gli ultimi di Man Ray) vedono un impiego sapiente di trucchi e magie: la zoomata senza zoom, la sequenza girata al contrario, le apparizioni e sparizioni, la messa a fuoco di un particolare. Straordinaria la scena della collezione di quadri tutti visti dalla parte posteriore, con la regressione da *quadro* a *tela*.

Oggetti d'affezione. Non il mistero a priori ma una soluzione possibile: forse la soggettività dell'oggetto. Il mistero: in piena luce nella pittura, in camera oscura nella fotografia. «Mistero: ecco la parola chiave che mi stava a cuore. Tutti amano il mistero: ma a tutti piace anche la soluzione del mistero. E io cominciavo sempre dalla soluzione». Ma c'è un passo ancora più chiaro: «Le sorprese che si ottengono con uno strumento regolato male non hanno valore, ma le divagazioni di un cervello sono sempre interessanti. È la base di tutta la psicologia moderna e delle arti. Un pittore noto ha detto "Io non cerco, trovo" [Picasso]; e un altro: "non ci sono problemi dunque non ci sono soluzioni" [Duchamp]. Per me, dichiaro: non ho problemi, ho soluzioni». *To be continued unnoticed* è il titolo di una mostra Usa negli anni 40 (c'è anche un og-

getto del '45) che lo stesso Man Ray definisce 'profetica'. È un doppio gioco. L'inganno linguistico (le due parole si anagrammano come 'Anémic Cinéma' di Duchamp). Il manifesto di tutta una ricerca: e cioè l'occhio segreto, la camera-verità. Passare inosservato per vedere tutto quello che la gente ha da nascondere.

Infine, Man Ray sembra invocare un'arte di puro concetto: «Si dice che prima di morire l'uomo, vede sfilare la sua vita intera in un istante. Allo stesso modo i sogni più lunghi e complessi corrono come un lampo. In pittura cercavo di essere rapido come il pensiero, ma pur con le nuove tecniche l'esecuzione è in ritardo sia sulla riflessione che sulla percezione. Forse un giorno l'atto del dipingere scomparirà, sostituito da una attività creativa che non ha nulla in comune con la parola 'arte'».

L'occhio del metronomo. Il primo Metronomo è del 1923: gli serviva per segnare il tempo mentre dipingeva, e poi fu aggiunto l'occhio come testimone («Forse qualche volta il metronomo si fermava, e allora sapevo che la pittura era cattiva e la distruggevo»). Poi il significato si complica: nel disegno del secondo Metronomo (1932, appartenente a Tzara) appare il titolo *Objet de destruction* e le istruzioni per l'uso: «Tagliate l'occhio dalla fotografia della persona che amate ma che non vedete più. Attaccatelo al pendolo di un metronomo e regolatelo sul tempo desiderato. Poi con un martello dovete cercare di distruggere il tutto con un colpo solo». Nel '35 viene il terzo metronomo, anche questo distrutto; il quarto, eseguito nel '58 (in cento copie) si chiama *Objet indestructible*.

L'ultimo, *Motif perpetuel*, è del '70 e presenta una 'petite variation': l'occhio è una di quelle immagini con doppia stampa (occhio aperto e chiuso) che cambiano aspetto a seconda del punto di vista: in breve, l'occhio ti fa l'occhietto ('clin d'oeil').

Sono molteplici, quasi infiniti, i motivi del Metronomo. C'è il senso del tempo, prima di tutto: l'attimo che fugge. Ma anche il tempo che ti scruta, ti guarda, ti strizza l'occhio: e noi guardiamo l'immagine del tempo nella stessa misura in cui l'immagine del tempo guarda noi (la metafora antica del serpente che si morde la coda).

L'occhio ti fa compagnia, ma in modo malizioso e inquietante: a ogni clic sei invecchiato di un istante. C'è naturalmente il valore dello spaesamento: un aggeggio con un occhio è già un personaggio dotato di vita. C'è naturalmente il sottinteso musicale (il titolo significa 'moto perpetuo' ma anche 'musica continua': una musica alienata e ipnotica, che nell'attimo del clic è già sfumata).

Poi ci sono le motivazioni di tipo 'fotografico': basta vedere come Man Ray impugni il suo oggetto come una vera e propria 'camera'. C'è la sostituzione dell'obbiettivo all'occhio e viceversa: il tempo musica si complica nell'immagine del diagramma che si apre e chiude di scatto nell'occhio-obbiettivo. E poi c'è la spiegazione di Man Ray: «M'hanno domandato una volta che cosa è la follia. La follia, ho risposto, la follia è un orologio, un pendolo, un metronomo che dimentica di camminare o di fermarsi. Io sono un po' pazzo, rifiuto di fermarmi, e posso continuare, posso continuare...». Cioè il tempo è legato alla sua vita di artista che ha sempre strizzato l'occhio (divagando, cambiando discorso), il metronomo ritma i suoi giorni di artista-non.